

Irina Wutsdorff

Universität Tübingen, irina.wutsdorff@uni-tuebingen.de

»Musik ist Bewegung«

Zu Momenten des Musikalischen in Andrej Belyjs literarischer Gestaltung apokalyptischer Erwartung

Andrej Belyj debütiert 1902, gerade zweiundzwanzigjährig, mit einem experimentellen Werk, das den Titel *Zweite Symphonie, die Dramatische* (*Simfonija, 2-aja dramatičeskaja*) trägt.¹ Das Werk ist nicht nur Belyjs Erstpublikation, sondern gilt gemeinhin auch als »erste klare Manifestation des russischen Symbolismus der ›zweiten Welle‹«,² jenes lebens- und mythenschaffenden, religionsphilosophisch orientierten Typus, der auf den ersten, von Figurationen der Dekadenz geprägten folgte. Ganz in diesem Geiste finden sich hier apokalyptische und mystizistische Visionen und

Andrej Belyjs *Zweite Symphonie* ist ein höchst experimenteller Text, der Zusammenhang durch Wiederholungsstrukturen sowie wiederkehrende apokalyptische Gedankenfiguren stiftet. Über die Feststellung leitmotivischer Verfahren hinaus fragt der Beitrag nach dem zugrunde liegenden Kunstverständnis, das hier offenbar der Musik abgewonnen und für die Umsetzung in der Literatur produktiv gemacht wird. Als prägend auch für die Poetik der Prosasymphonie, die eine nicht still zu stellende Sinn-Bewegung initiiert, erweist sich dabei Belyjs zeitnah in einem Aufsatz geäußerte Auffassung von Musik als Bewegung. Eine Bestätigung hierfür konnte Belyj in der Musikästhetik Eduard Hanslicks finden.

- 1 Dass diese zweite von insgesamt vier Prosa-Symphonien, die er in den Jahren 1900 bis 1902 in rascher Abfolge verfasste, als erste veröffentlicht wurde, hatte technische Gründe bei der Zensur, der im damaligen Russland noch sämtliche Publikationen im Sinne einer Genehmigungspflicht unterlagen. Detaillierter zur Publikationsgeschichte s. Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie*, S. 115.
- 2 »[П]ервой яркой манифестацией русского символизма ›второй волны‹« (Lavrov: *U istokov tvorčestva*, S. 5). Von einer »neuen ästhetischen Weltsicht« (»о новом эстетическом мировидении«, ebd., S. 6), die nicht zuletzt mit dem neu angebrochenen Jahrhundert in Verbindung stand, kündeten neben Belyjs Symphonie Vjačeslav Ivanovs *Kormčie zvezdy* (1903) und Aleksandr Bloks *Stichi o prekrasnoj dame* (1904) (s. ebd.). S. auch Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie*.

Vorahnungen, die allerdings einer parodierenden Darstellung unterzogen werden, worin man bereits eine Vorwegnahme des von Aage Hansen-Löve als dritten identifizierten Typus einer grotesk-karnevalesken Ausprägung des russischen Symbolismus sehen kann.³ Spannungsgeladen ist auch die Form, da der Text einerseits extrem kleinteilig – und dabei unregelmäßig – untergliedert ist und insofern zu zersplittern droht, andererseits von einem dichten Netz von Wiederholungsstrukturen durchzogen ist. Damit wird ein – wenn auch konventionellen, an einem Handlungsverlauf orientierten Lesegewohnheiten kaum entsprechender – Zusammenhang gestiftet. Mit Blick auf die mit dem Titel aufgerufene Kunstform der Musik ist dieser Zug des Werks in der Sekundärliteratur bereits mehrfach als Leitmotivik bezeichnet worden,⁴ womit ein weiterer für den russischen Symbolismus wichtiger Kontext angesprochen ist, in den dieses Werk sich ganz offensichtlich einschreibt: die Wagner-Rezeption und die Bemühungen um die Schaffung eines Gesamtkunstwerks bzw. einer Synthese der Künste (»sintez iskusstv«, wie der russische Terminus lautet). Als Symphonie im Medium der Literatur liefert *Die Zweite Symphonie* hierzu ihren Beitrag, zumal sie Anspielungen nicht nur auf Wagner, sondern auch auf Nietzsche enthält, außerdem auf Schopenhauer und seine Platzierung der Musik an der Spitze der Hierarchie der Künste.

Zwar lässt sich die Titelwahl mit einer solchen Kontextualisierung in dem zu der Zeit nicht nur bei den russischen Symbolisten verbreiteten Interesse für die Synthese(leistung) der Kunst bzw. der Künste erklären.⁵

- 3 Der Einteilung des russischen Symbolismus in zwei Generationen bei Sara Minc (wobei Belyj insbesondere mit Aleksandr Blok der zweiten, jüngeren, eben erst nach der Jahrhundertwende debütierenden angehörte) hat Aage Hansen-Löve ein dreigliedriges Modell gegenübergestellt, das weniger Phasen als vielmehr Typen bezeichnet und damit der Tatsache gerecht zu werden versucht, dass viele Erscheinungen parallel zueinander – nicht nur zeitgleich, sondern teilweise sogar bei ein- und demselben Autor – anzutreffen sind: Demnach folgt einer diabolisch-ästhetizistischen Ausprägung (SI), die sich zeitlich in der Frühphase der 1890er situieren ließe, eine mythopoetische (SII) nach 1900 und schließlich insbesondere nach 1907 ein grotesk-karnevaleskes Zerfallsstadium (SIII) (Hansen-Löve: *Diabolischer Symbolismus*, S. 17).
- 4 So hebt Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*) Belyjs Orientierung an den musikalischen Prinzipien der Leitmotivik und des Kontrapunkts in seinem Erstlingswerk hervor (S. 115) und geht auf deren Bedeutung nicht nur für Belyjs weitere literarische Entwicklung, sondern auch für die spätere ornamentale Prosa ein (S. 130). Keys (*Bely's Symphonies*, S. 42–48) diskutiert, welche zusätzliche semantische Dimension durch die Verwendung verbaler Leitmotive in der Literatur erreicht werden kann, stellt aber infrage, ob damit mehr als eine oberflächliche Parallele zu einer musikalischen Kompositionsweise benannt wird.
- 5 Den Zusammenhang mit den v.a. unter den Symbolisten der zweiten Welle kursierenden Überlegungen zum Gesamtkunstwerk-Konzept hebt insbesondere Chmel'nickaja hervor. Belyj habe ein neues Genre begründet, es bewusst als »Symphonie« bezeichnet und »den Gesetzen der musikalischen Entwicklung von Leitmotiven und ihrer kontrapunktischen Verkoppelung

Dennoch möchte ich hier noch einmal detaillierter der Frage nachgehen, welche Funktion die Orientierung an der Musik bzw. an Verfahren des Musikalischen für die Poetik dieses für Belyj weiteres Schaffen so grundlegenden Textes hat. Denn Belyj ist nicht nur als einer der profiliertesten Vertreter der mythenschaffenden, theurgischen Ausprägung des russischen Symbolismus hervorgetreten, sondern hat auch mit detailgenauen Studien einen äußerst hohen Grad an Reflexion poetologischer Formfragen an den Tag gelegt.⁶ Diese beiden Seiten seines Schaffens sind auch bereits in seiner Erstpublikation zu erkennen: Sie stellt ein Formexperiment dar, und sie ist durchzogen von mythopoetisch gestalteten Denkfiguren der Apokalypse.⁷ Zu fragen wäre also: Wie sind diese beiden Seiten miteinander verknüpft und aufeinander bezogen? Und in welchem Verhältnis stehen die Verknüpfungspraktiken zum titelgebenden Bezug auf die Musik? Weniger nach der Musik als Teil eines Gesamtkunstwerks, als vielmehr nach der Musik als eigenständiger Kunst ist nämlich insofern zu fragen, als mit dem Titelwort *Symphonie* die Musik in jener Form aufgerufen wird, die seit der romantischen Musikästhetik als höchste und reinste der sogenannten absoluten – also von allen Bezügen losgelösten und völlig eigenständigen – Musik galt.

Meine These lautet dabei, dass sich in der Art, wie in dem Werk *Disparates* und durchaus auch Widersprüchliches immer von Neuem und immer wieder anders miteinander verknüpft wird, ein dynamisches Formverständnis zeigt, das Belyj in musikästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts mindestens bestätigt finden oder ihnen gar abgewinnen konnte. Um dies zu verdeutlichen, werde ich auf Belyjs eigene, zeitnah entstandene theoretisierenden Äußerungen zum System der Künste in dem Aufsatz *Formy iskusstva* (*Formen der Kunst*, 1902) zurückgreifen. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine tieferliegende Verbindung seiner Poetik zur Musik herausarbeiten und so die in der Sekundärliteratur schon mehrfach vermerkte, allerdings eher der Oberflächenstruktur ablesbare Prägung durch leitmoti-

gemäß aufgebaut« (»построенного по законам музыкального развития лейтмотивов и их контрапунктического сопряжения«, Chmel'nickaja: *Literaturnoe roždenie*, S. 107).

6 So in seinen detaillierten Studien zu Gogol's poetischen Verfahren (Belyj: *Masterstvo Gogol'ja*). Auf die Verbindungslinien zwischen Belyjs schon in *Formy iskusstva* erkennbarer Konzentration auf das ›Wie‹ statt das ›Was‹ auch in der Wortkunst und der Ausrichtung des frühen Formalismus wie der futuristischen Dichter auf das ›selbstwertige‹ Wort hat Hansen-Löve hingewiesen: »Ebenso wie die ›Form der Künste‹ das Material der neuen empirischen Kunstwissenschaft darstellt [...], d.h. das neue wissenschaftliche Objekt, bildet dieselbe den Gegenstand des poetischen Schaffens, das damit schon bei Belyj auf eine methodische Ebene mit seiner wissenschaftlichen Analyse gestellt ist.« (Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, S. 99f.)

7 Samuel Cioran (*The Apocalyptic Symbolism*) hat die Ausrichtung auf die Apokalypse als Grundzug von Belyjs Schaffen charakterisiert.

vische Wiederholungen auch poetologisch begründen. Zu berücksichtigen sind dabei sowohl die offensichtlichen Versuche der Grenzüberschreitung bzw. des Ausgriffs in andere Kunstformen im Sinne einer Annäherung an das Konzept des Gesamtkunstwerks als auch die Tatsache, dass all dies in der Prosa-Symphonie allein im Medium der Literatur manifest wird. Denn auch für Belyjs Werk gilt – wie meist beim Versuch, die Gattungsgrenzen zu überschreiten: Die Reflexion der Möglichkeiten der anderen Kunstform, hier der in der theoretischen Schrift als höherwertig angesetzten Musik, lässt letztlich nicht nur die Grenzen, sondern auch die spezifischen Möglichkeiten der eigenen Kunst deutlicher hervortreten. Für Belyj liegen diese – bei aller Bewunderung für die Losgelöstheit der Musik von referentiellen Bezügen – dann offenbar doch in der Angewiesenheit der Literatur auf ihr referentielles Medium Sprache: So wird in der *Symphonie* auf die Apokalypse als jenes Ereignis, auf das sich alle Erwartungen richten, zwar in einem der Musik abgewonnenen Gestus von Bewegtheit lediglich verwiesen, ohne es fest-halten oder fest-stellen zu müssen; als jener Umschlagspunkt, auf den alle Bestrebungen abzielen aber bleibt die Apokalypse benennbar. Diese Doppelstruktur des Textes, mittels immer wieder neu kombinierter Schlüsselwörter und -motive einerseits den Sinnbildungsprozess in beständiger Bewegung zu halten, andererseits aber gerade dadurch ein immer dichteres Netz von Sinnbezügen zu entwerfen, welche eine gemeinsame Ausrichtung eint, soll im Folgenden nachvollzogen werden.

1. Zur Komposition der *Zweiten Symphonie*

Ein Blick auf die kompositionelle Struktur zeigt die *Zweite Symphonie* als ein hoch experimentelles Werk, das bereits durch seine graphische Gestaltung einen synkretistischen Eindruck hinterlässt: Schon innerhalb der Kunstform Literatur präsentiert es sich nämlich als Mischung der beiden Gattungen Lyrik und Prosa, da es in relativ kurze, unregelmäßig lange Abschnitte unterteilt ist, die wiederum in jeweils durchnummerierte Absätze von selten mehr als drei Zeilen gegliedert sind und insofern an die Versform erinnern, ohne allerdings durch Reim oder Metrum gleichmäßig gestaltet zu sein. Die Nummerierung erinnert an die der Bibelverse. Diese Ordnung generiert aber keine durchgehende Struktur, denn die Abschnitte umfassen in gänzlich unregelmäßiger Abfolge von zwei bis zu 35 derartiger ›Verse‹. Auch inhaltlich sind die einzelnen Abschnitte, vor allem zu Beginn, sehr disparat: Unterschiedliche, oft nicht einmal mit Namen genannte Figuren treten an wechselnden Orten auf. Deutlich allerdings – und hier liegt eine

Verbindung zu dem mit dem Titel gegebenen gattungsübergreifenden Verweis auf die Musik nahe – sind leitmotivische Wiederholungsstrukturen zu erkennen, die ein dichtes Netz von Querverweisen etablieren.

Insbesondere im ersten Teil lässt sich kaum eine kontinuierliche Handlung ausmachen; erkennbar wird zunächst lediglich die Szenerie einer Großstadt – Moskau, wie sich im weiteren Verlauf des Textes zeigt. Die eingangs lediglich typisierend mit ihrer jeweiligen Profession oder auch ihrer Weltanschauung benannten Figuren – darunter ein »Philosoph« (»философ«), ein »Demokrat« (»демократ«), ein »Dichter« (»поэт«) – begegnen einander auf einer Abendgesellschaft, deren Beschreibung nicht nur insofern heraussticht, als sie eine vergleichsweise lange zusammenhängende Passage bildet. Hinzu kommt, dass die gesittete, angenehme Atmosphäre schönen, wenn auch lügenhaften Scheins, die der Hausherr bemüht ist, für seine äußerst unterschiedlichen Gäste herzustellen, gar als Vorwegnahme des Reiches Gottes auf Erden bezeichnet wird.⁸ Damit ist jene Thematik angeschnitten, die für den weiteren Verlauf der Symphonie prägend wird – nämlich die der Apokalypse, die in diesen herbeigesehnten Zustand münden würde. Zugleich aber – und auch dies nimmt einen prägenden Gestus des Gesamtwerks vorweg – wird dies hier in einer geradezu dekadenten Verkehrung vorgeführt, wenn es ausgerechnet eine bunt zusammengewürfelte Abendgesellschaft voll Lug und Trug ist, die eine Vorahnung der postapokalyptischen Zeiten gewährt. Dass die Großstadtwelt, deren Panorama der erste Teil ausbreitet, »verkehrt« ist, wird zudem von Beginn an zumindest angedeutet. Motive und Attribute, mit denen diese Welt belegt wird, finden sich im Weiteren in vielfacher Variation wiederaufgegriffen, wodurch ihre Bedeutung immer weitere Nuancen und zugleich immer größeres Gewicht erhält. Dies sei an der Anfangsstrophe demonstriert:

5 Alle waren blaß, und über allem hing das blaue Himmelsgewölbe; graublau, mal grau, mal schwarz; voll von musikalischer Trübsinnigkeit, ewiger Trübsinnigkeit, mit einem großen Sonnenauge mittendrin.

6 Von dort gingen Ströme metallischer Gluthitze aus.

7 Ein jeder entfloß von hier – Gott-weiß-warum und Gott-weiß-wohin; ein jeder fürchtete sich, der Wahrheit ins Auge zu blicken. [wörtlich eigentlich: Ein jeder lief, man weiß nicht wohin und wozu, sich davor fürchtend, der Wahrheit ins Auge zu blicken. I.W.]⁹

8 »10. Казалось, Царствие Небесное сошло на землю.« (Belyj: *Simfonija*, S. 108) – »10 Es schien, als ob das Reich Gottes auf Erden erstanden sei.« (Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 50)

9 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 23 – »5. Все были бледны, и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди. 6. Оттуда лились потоки металлической раскаленности. 7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде.« (Belyj: *Simfonija*, S. 90)

Der fünfte Vers bringt in mehrfacher Hinsicht eine Verdichtung verschiedener Motive: Mit der grau abgetönten Farbpalette, die hier den Himmel kennzeichnet, wird im Medium der Wortkunst die bildende Kunst aufgerufen und noch im selben Satz die titelgebende musikalische Kunst benannt, so dass auf engstem Raum eine Realisierung des Gesamtkunstwerkgedankens entsteht. Zugleich wird ›musikalisch‹ als Attribut von ›skuka‹ (›Trübsinnigkeit‹) eingeführt, was wiederum leitmotivisch vielfach wiederkehrt. Die durch die anfängliche Beschreibung des Himmels motivierte metaphorische Erwähnung der Sonne als Sonnenauge eröffnet einen Ausblick auf jene im weiteren Verlauf dann immer deutlicher prononcierte metaphysische Dimension, zumal dieses Bild mit der eingeschliffenen Metapher ›der Wahrheit ins Auge blicken‹ zwei Verse weiter korrespondiert, die dadurch zusätzlich zu ihrer konventionalisierten Bedeutung zu einer realisierten Metapher wird. Es ist insofern geradezu konsequent, dass nach dieser verdichtenden Passage in der nächsten Strophe der »Dichter« auftritt:

1 Der Dichter schrieb ein Gedicht über die Liebe, aber es fiel ihm schwer, den Reim zu finden. So passierte ihm ein Tintenklecks, und als er die Augen zum Fenster erhob, erschrak er vor der himmlischen Trübsinnigkeit.

2 Ihm lächelte das graublau Himmelsgewölbe – mit dem Sonnenauge mittendrin.¹⁰

Diese Strophe schlägt, indem das Misslingen der Anstrengungen des Dichters betont wird, bereits jenen ironisierenden Ton an, der auch im Folgenden die *Symphonie* durchzieht. Bevor ich auf diesen Gestus zurückkomme, mit dem auf der ›inhaltlichen‹ Ebene des Ausgesagten verdeutlichende Sinnbildungsprozesse immer wieder unterminiert werden, seien zunächst jene kompositorischen Verfahren fokussiert, mit denen das Auseinanderstrebende verknüpft und verdichtet wird. So ist das eben zitierte russische Original auf phonetischer Ebene von Wiederholungsfiguren geprägt: ›graublau‹ (›sero-sinij‹), ›[Himmels]gewölbe‹ (›svod‹), ›Sonne‹ (›solnce‹) und ›Trübsinnigkeit‹ (›skuka‹) sind durch Alliteration verbunden. All diese Attribute und Motive wiederum werden mit einem »Märchen« (›skazka‹; im Russischen ein Femininum) verbunden, das als weibliche Figur in Erscheinung tritt und die gesamte Komposition hindurch eine gewichtige Rolle spielt. Im ersten Teil ist mit dem Märchen vor allem der Demokrat verbunden, der sich schließlich aus unglücklicher Liebe zu dieser Figur erschießt.

10 Ebd. – »1. Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки. 2. Ему улыбался свод серо-синий с солнцем-глазом посреди.« (Belyj: *Simfonija*, S. 90)

Im zweiten Teil tritt ein »groß[er], blond[er] und schwarzäugig[er]« Mann mit »kurze[m] goldene[n] Bart« und dem »Gesicht eines Asketen«¹¹ als Prophet in Erscheinung,¹² der im dritten Teil dann unter dem Namen Musatov zur Erlösung suchenden Hauptperson wird. Seine apokalyptischen Erwartungen sind ebenfalls mit einer unerfüllten Liebe zu der mit einem Zentauren verheirateten Märchen-Frau verknüpft. In ihr sieht er in seinen Visionen »[d]ie Frau, die in die Sonne gekleidet ist« und »mit ihren Armen [...] den heiligen Säugling umfassen [hatte]«,¹³ »die Mutter unseres weißen Bannerträgers« im »Kampf mit dem kommenden Tier«. ¹⁴ Wie sich am Ende herausstellt, identifiziert er sie fälschlicherweise mit der Mutter des Erwarteten, des »Kind[es] männlichen Geschlechts, dem es obliegen wird, die Völker mit eisernem Zepter zu lenken.«¹⁵ Die apokalyptische Vision fällt in sich zusammen, als er von ihr erfährt, dass ihr Kind ein Mädchen ist: »»Mein Mann und ich kleiden sie als Junge.««¹⁶

Von diesem Ende her gesehen wird die Verbindung der Figur der »skazka« über Alliteration mit der mit Dekadenz und Verfall assoziierten »skuka« (»Trübsinnigkeit«) und mit der in der ersten Strophe vorgegebenen graublauen Farbpalette verständlich und schließlich auch expliziert:

1 »Mir ist langweilig... Dieses Leben befriedigt mich nicht...«
[...]

6 Aber sie [das Märchen] schluchzte da am Fenster und flüsterte: »Es ist langweilig, so langweilig!«¹⁷

- 11 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 82 (»8. Он был высокий и белокурый, с черными глазами; у него было лицо аскета.«, Belyj: *Simfonija*, S. 129)
- 12 Musatovs Äußerungen werden mehrfach in direkter Rede wiedergegeben und dabei nicht nur durch den Duktus und durch Quasi-Zitate aus der Offenbarung des Johannes (die der Übersetzer ins Deutsche, Thomas Menzel, in Fußnoten belegt) als prophetische Rede gekennzeichnet. So heißt es einleitend zu einer seiner längeren Redepassagen: »Пророк говорил:« (Belyj: *Simfonija*, S. 134 – »Der Prophet sprach:«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 89).
- 13 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 133 (»жена, облеченная в солнце, держала в объятиях своих священного младенца«, Belyj: *Simfonija*, S. 163)
- 14 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 147 (»борьба с Грядущим Зверем« und »священна мать нашего белого знаменосца«, Belyj: *Simfonija*, S. 172f.)
- 15 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 155 (»Это, конечно, был младенец мужеского пола, которому надлежало пасти народы жезлом железным.«, Belyj: *Simfonija*, S. 178)
- 16 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 155 (»Мы с мужем одеваем ее мальчиком«, Belyj: *Simfonija*, S. 178) »Das Gebäude brach zusammen« (»Провалилось здание«), heißt es im Anschluss – wobei dies gleichermaßen Kommentar zur jäh unterbrochenen apokalyptischen Vision und deren Wiederaufnahme ist, da direkt darauf erneut Bilder aus der Offenbarung des Johannes evoziert werden. Auch hier also wird eine zirkuläre Struktur etabliert, die den endgültigen Ausweg, den die Apokalypse bringen müsste, eben gerade (noch) nicht bringt.
- 17 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 172f. – »1. »Мне скучно... Эта жизнь меня не удовлетворяет...« [...] 6. Она [сказка] рыдала у окна, шепча: »Скучно, скучно!«« (Belyj: *Simfonija*, S. 190)

Hier wird auf eine Weise, die Weststejn mit Techniken musikalischer Variation vergleicht, qua phonetischer Ähnlichkeit das Themenfeld des ›Trübsinns‹ und der ›Langeweile‹ (›skuka‹) mit den inzwischen mit dem Märchen (›skazka‹) assoziierten Bedeutungsfeldern verbunden.¹⁸ Darüber hinaus wird ein Bogen zurück zur anfänglich evozierten Großstadtszenerie geschlagen. Drei ebenfalls durch die Wiederholung von Phrasen miteinander verknüpfte Passagen sind dort einem Mode-Kaufhaus gewidmet, wobei stets der auf und ab fahrende Aufzug sowie der von Zeit zu Zeit ertönende Ausruf »Sčët« (in der Übersetzung: »Kassa«; wörtl.: »Rechnung«) erwähnt werden.¹⁹ Auffallend ist die vertikale Bewegung, die hier einen allein kommerziellen Grund hat, im Kontext der vielfältigen Verweise auf die Erwartung der Apokalypse im Verlauf des Textes jedoch nur umso deutlicher die Absenz einer metaphysischen Dimension in dieser Warenhauswelt hervortreten lässt, zumal der beim ersten Mal »majestätisch und geheimnisvoll«²⁰ erklingende Ausruf die Assoziation an die Abrechnung beim Jüngsten Gericht erlaubt, bei der es um die Zuordnung zu Himmel (oben) oder Hölle (unten) gehen wird. Bei der dritten Erwähnung dieser Kaufhausszenerie wird explizit das Märchen in ihr verortet, und zwar mit dem Hinweis, sie kaufe dort »allerhand unnütze Kleinigkeiten«, womit ein Topos der mit Ver- und Zerfallserscheinungen verbundenen Dekadenz aufgerufen ist.²¹

Jene anhand der Figur des Märchens beobachtete Verquickung von ernsthafter und burlesker Behandlung findet sich auch bei der apokalyptischen Grundthematik des Werks. Zunächst wird diese mit dem Erklingen eines Horns über der Stadt aufgerufen,²² bis dieses Motiv schließlich explizit

18 Vgl. Weststejn: *Andrej Belyj's ›Dramatic Symphony‹*, S. 172.

19 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 26, 37, 64 (»Счет«, Belyj: *Simfonija*, S. 92, 99, 118)

20 Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 26 [dort: »feierlich und erhaben«] (»величаво и таинственно«, Belyj: *Simfonija*, S. 92).

21 »1. Сказка покупала себе безделушки. Толпы барынь, барышень и мужчин спешили из отделения в отделение. 2. Лифт работал вовсю; человек в вагончике с остервенением летал вдоль четырех этажей. 3. То тут, то там раздавался металлический возглас: ›Счет‹.« (Belyj: *Simfonija*, S. 118 – »1 das Märchen kaufte sich allerhand unnütze Kleinigkeiten. Massen von Damen, Fräulein und Herren eilten von einer Abteilung des Kaufhauses in die nächste. 2 Der Lift fuhr rasend schnell; der Mann in der Kabine flog rasend an vier Etagen vorbei. 3 Mal hier, mal dort ertönte der metallische Ruf: ›Kassa‹.«, Belyj: *Zweite Symphonie*, S. 64)

22 »7. Если у кого был тонкий слух, то он мог бы услышать вдалеке призывный звук рога.« (Belyj: *Simfonija*, S. 124) – »7 Wer ein feines Gehör hatte, der konnte aus der Ferne den rufenden Ton eines Hornes wahrnehmen.« (Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 74) »1. Ночью особенно явственно раздавался звук рога над спящей Москвой.« (Belyj: *Simfonija*, S. 126) – »1 Nachts vernahm man den Ton des Horns über der schlafenden Stadt Moskau besonders deutlich.«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 77)

mit dem kurze Zeit zuvor verstorbenen Philosophen Vladimir Solov'ev in Verbindung gebracht wird, der nachts über die Dächer Moskaus schreite und in besagtes Horn stoße.²³ Äußerst ironisch wird aber auch auf die zur Entstehungszeit des Werks anzutreffenden Mystiker und Propheten und ihre Apokalypse-Erwartungen verwiesen.

2. Sinnschichten und -bewegungen

Beobachten lassen sich also zwei die Symphonie prägende Sinnbewegungen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen: einerseits eine Bündelung vielfältig aufgeladener Einzelmotive durch Wiederholungen, andererseits eine ironische Unterminierung der aufgerufenen Apokalypse-Thematik. Belyj selbst äußert sich in einem kurzen »Anstelle eines Vorworts«

- 23 »4. На крышах можно было заметить пророка. 5. Он совершал ночной обход над спящим городом, умиряя страхи, изгоняя ужасы. [...] 7. Это был покойный Владимир Соловьев. [...] 9. Иногда он вынимал из кармана крылатки рожок и трубил над спящим городом. 10. Многие слышали звук рога, но не знали, что это означало. 11. Храбро шагал Соловьев по крышам. Над ним высыпали бриллианты звезд.« (Belyj: *Simfonija*, S. 135 – »4 Auf diesen Dächern [Moskaus] konnte man einen Propheten bemerken. 5 Er vollzog seinen nächtlichen Rundgang über der schlafenden Stadt, besänftigte die Ängste und verscheuchte die Schrecken. [...] 7 Das war der verstorbene Wladimir Solowjow. [...] 9 Bisweilen nahm er aus der Manteltasche ein Horn heraus und stieß über der schlafenden Stadt in dieses Horn. 10 Viele hörten den Ton des Hornes, aber sie wußten nicht, was das zu bedeuten hatte. 11 Wacker schritt Solowjow über die Dächer. Über ihm waren wie Brillanten die Sterne ausgeschüttet.«, Belyj: *Die Zweite Symphonie*, S. 90f.; Übers. mod., I.W.)

Obwohl Belyj Solov'ev sehr schätzte und mit dessen Neffen befreundet war, enthält auch die Schilderung Solov'evs als über die Dächer schreitender Prophet eine ironische Tonlage. Es handelt sich dabei insofern tendenziell auch um eine Selbstparodie, als die Figur des »ernsthafte[n] Propheten Musatov Züge Belyjs selbst sowie seines Freundes Nikolaj Solov'ev trägt. Vgl. zur ironischen Kompromittierung des Mystizismus, die zugleich Selbstparodie ist, Lavrov (*U istokov tvorčestva*, S. 20–24). Sowohl die eschatologischen Visionen wie die Beschäftigung mit mystischen Schriften seien zu den biographisch bezeugten Ausgangspunkten der 2. Symphonie zu rechnen. Allerdings werde die eigene Lektüre und Auseinandersetzung mit der Mystik im Zuge der Selbstparodierung komisch dargestellten Figuren in den Mund gelegt. Im Anschluss an Lena Szilárd, die »Verspottung und Glaube« als »die beiden Seiten der Beziehung des Poeten zu jeglicher ihn anziehender Idee, zu seinem eigenen Ich« (»насмешка и вера – две стороны отношения поэта к любой влекущей его идее, к своему собственному Я«, Lena Szilárd: *O strukture*, S. 318) benannt hatte, erkennt Lavrov (ebd., S. 23) in diesem Gestus wiederum eine Orientierung Belyjs an Solov'ev und dessen Idee der Zweieinigkeit (»dvuedinstvo«), zumal dieser in dem Gedicht *Tri svidanija* (*Drei Begegnungen*) seine Suche nach Sophia als weiblicher Verkörperung der Weisheit selbst ironisch eingekleidet hatte. Vgl. zu den biographischen Hintergründen und dem Nebeneinander von ernsthafter Vertiefung und Parodie mystizistischer Themen bei Belyj auch Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*, v.a. S. 115–124). Keys (*Bely's Symphonies*, S. 23) identifiziert die Angst vor dem falschen Messianismus, die auch das eigene theurgische Unterfangen einschloss (so S. 26), als eines von Belyjs Hauptthemen.

(»Vmesto predislovija«) vorangestellten Text zu verschiedenen Arten von Sinn, die die *Symphonie* mit ihrer besonderen Form generiere:

Die Einzigartigkeit in der Form der vorliegenden Arbeit verpflichtet mich zu einigen erklärenden Worten:

Dieses Werk vereinigt drei Sinnebenen: eine musikalische, eine satirische und außerdem eine ideell-symbolistische. Zum ersten ist es eine Symphonie, deren Anliegen im Ausdruck einer Reihe von Stimmungen besteht; sie sind miteinander durch die Grundstimmung verbunden (durch die innere Verfassung bzw. die Tonart). Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Untergliederung in Sätze, in Abschnitte und in Verse (welche den musikalischen Themen entsprechen). Die gelegentliche Wiederholung einiger musikalischer Themen unterstreicht diese Gliederung.

Die zweite Sinnebene ist die satirische: hier werden einige Übertreibungen des Mystizismus vorgeführt. [...]

Schließlich wird dem aufmerksamen Leser hinter der musikalischen und der satirischen Sinnebene vielleicht auch die ideelle deutlich, die, obwohl dominant, weder die Aussage der musikalischen noch die der satirischen stört. Die Vereinigung aller drei Sinnebenen in einem Abschnitt oder innerhalb eines Verses führt zum Symbolismus...²⁴

Was Belyj hier als musikalischen Sinn bezeichnet, lässt sich auf jene Verfahren der variierenden Wiederholung von Lauten oder Lautfolgen, Motiven und ganzen Passagen beziehen, von denen das Werk trotz aller Disparatheit deutlich geprägt ist und strukturiert wird. Die im Unterschied dazu eher auf einer ›inhaltlichen‹ Ebene angesiedelte Parodierung mystizistischer »Menschen und Ereignisse« (»к людям и событиям«), die bei einer »aufmerksam[er]« (»внимательнее«) Beobachtung der »eigene[n] Umgebung« (»к окружающей действительности«), wie Belyj sie empfiehlt,²⁵ deutlich werden, entspricht dem subversiven Gestus des Textes, den Belyj als satirisch bezeichnet. Gemeint sind damit offenbar zunächst allein jene Komponenten des Textes, die vorschnellen Sinngebungen im Zeichen eines

24 Belyj: *Zweite Symphonie*, S. 22. – »Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл – сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. [...]

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...« (Belyj: *Simfonija*, S. 89)

25 So in der ausgelassenen Passage des Vorworts, ebd.

grassierenden Mystizismus entgegenstehen. Aber auch diese, einen allzu wohlfeilen Sinn unterminierende Ebene ist noch nicht die letzte. Denn Belyj spricht von insgesamt drei Sinnebenen, also noch von einer weiteren, die den beiden deutlich erkennbaren übergeordnet ist und die er programmatisch als symbolistische bezeichnet.²⁶ Sie, so lässt sich aus den Aussagen folgern, ergibt sich erst aus der Dynamik, in die die Einzelmomente aufgrund ihrer strukturellen Anordnung versetzt werden.²⁷

Zunächst handelt es sich bei der von Belyj als ›musikalisch‹ apostrophierten Sinnbildungsschicht des Werks im Grunde um jene Verfahren abwandelnder Wiederholung und Parallelisierung, die Roman Jakobson in seiner Projektionsthese als grundlegend für Poetizität bzw. darüber hinausgehend für Literarizität im Allgemeinen beschrieben hat.²⁸ Innerhalb der Literatur lassen sie sich sehr deutlich in der Lyrik anhand von Figuren variierender Wiederholung auf phonetischer Ebene beschreiben²⁹ – also jener klanglichen Ebene, auf der ein Vergleich mit der Musik am nächsten liegt. Sie sind aber nicht allein auf diese Ebene beschränkt, wie sich an Belyjs zwischen Poesie und Prosa angesiedelter *Symphonie* wiederum besonders deutlich zeigt. Letztlich ließe sich Jakobsons Poetizitätstheorem weiten zu einem Artifiziilitätstheorem: Die kunstvolle Anordnung des Materials auf der Grundlage variierender Wiederholung ist in jedem Medium Kennzeichen eines künstlerischen Umgangs mit ihm. In der Musik als nicht-referentieller Kunst wird sie lediglich in besonderem Maße sinnfällig. Metaphorisch – und mit Anleihe aus dem Bereich der Musik – gesprochen sind es auch in

26 Symbolistisch im etymologischen wie konzeptionellen Sinne ist diese Auffassung, insofern hier die ungewohnte Zusammensetzung (gr. *συνβάλλειν* – ›zusammenwerfen, zusammenbringen‹) des Disparaten, also desjenigen, das wie das von Gastfreunden ausgetauschte (Er-)kenn(ungs)zeichen, das in der griechischen Antike zunächst als Symbol bezeichnet wurde, auseinandergebrochen ist, auf die zugrundeliegende bzw. wiederzuerlangende Einheit und Ganzheit verweist und – theurgisch gewendet – deren (Wieder-)Vollzug zu initiieren vermag. (Vgl. zur Begriffsgeschichte: Hamm: *Symbol*, v.a. S. 805–810.) Zur adventistischen Auffassung der Figuration von Wiederkehr vgl. Hansen-Löve: *Apokalyptik und Adventismus*: »Die von Nietzsche adaptierte mythologische und philosophische Konzeption der ewigen Wiederkehr als kosmogonisches und existentielles Prinzip [...] kippt in der Apokalyptik um zum Prinzip der ›Wiederkehr des Ewigen‹ im Rahmen des Zeitlichen, der Welt- und Lebenszeit.« (S. 260) In diesem Zusammenhang auch sei es zu sehen, dass Belyj das Mythologem der Wiederkehr in seinen Symphonien als konstruktives Prinzip realisiert.

27 Hier ergibt sich eine typologische Verwandtschaft zum romantischen Ironie-Konzept, das ebenfalls nicht auf Sinnzerstörung im Modus der Satire zielt, sondern »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben[d]« einseitige und einsinnige Positionen hinterfragt, ohne doch die Bewegung der Sinnsuche selbst unterbrechen zu wollen. (Schlegel: *Athenäums-Fragmente*, S. 182)

28 Jakobson: *Linguistik und Poetik*.

29 Vgl. Jakobsons Beispiel für die poetische Funktion »I like Ike« (ebd., S. 93).

der Literatur Klangräume, die so geschaffen werden, und zwar nicht nur durch das Ertönen und gleichzeitige (erinnerte) Mit-Tönen gleicher oder ähnlicher Klänge (Töne in der Musik, Phoneme in der Wortkunst), sondern auch ganzer Motive oder Motivabfolgen, denen in der Wortkunst dann auch einzelne Wörter (wie ›skuka‹ oder ›sinij‹, s.o.) entsprechen und die dabei durch ihre Verwendung in immer neuen Kontexten eine zunehmende semantische Aufladung erfahren.³⁰

Interessant ist nun, dass jenes zentrale Motiv der Apokalypse, das in Belyjs Symphonie immer wieder anklingt bzw. auf das sie zuzusteuern scheint, nicht wirklich aus- bzw. in musikalischer Terminologie gesprochen durchgeführt wird. Der Thematik durchaus angemessen, kann die Apokalypse selbst nicht konkret dargestellt und realisiert werden, der Text kann lediglich auf ihre Potentialität verweisen. Gerade in dieser Hinsicht nun aber gewinnt die non-referentielle Kunst der Musik noch weitere Attraktivität. Über die strukturelle Anleihe hinaus, die Belyj mit der vielfältigen Verwendung von Leitmotiven ganz offensichtlich bei der Musik nimmt, geht es um die Möglichkeit der Musik, in der Klanggebärde auf etwas zu verweisen, das nicht zu benennen ist – und zwar weder benannt werden kann noch muss. Gerade wegen ihres nur im Vollzug der musikalischen Form sich aussprechenden Charakters ist die Musik als Medium attraktiv für Belyjs apokalyptische Weltsicht. Wenn denn Kunst jenen apokalyptischen Zustand (mit) herbeischaffen kann, worauf Belyjs Hoffnung wie Verzweiflung sich offensichtlich richtet, dann aufgrund des ihr zugrundeliegenden Schaffensprinzips der ›poiesis‹, das eben keineswegs der Referentialität – schon gar nicht im Sinne irgendeiner Widerspiegelung der Wirklichkeit – bedarf, sondern in ihrem schöpferischen Gestus auf die Möglichkeit der Überwindung

30 Roger Keys hat in seiner Untersuchung zu allen vier Symphonien Belyjs die Verwendung der Leitmotivik verfolgt. Besonders die vierte zeichnet sich demnach durch eine extreme Dichte an Wiederholungen aus, die zwar zu einer »curious interpenetration of all in everything« (S. 47) führten, wobei die Referenz aber immer weiter in den Hintergrund trete: So entstehe »a work, that was as distant from genuine fiction as it was close to hermetic poetry« (S. 46). Interessanterweise fasst Keys diese a-narrative Tendenz mit der Metapher des Räumlichen: »This is ›spatial form‹ taken to its ultimate – the destruction of all effective syntagmatic links in the development of the narrative.« (S. 47) Während diese Tendenz in der vierten Symphonie so weit getrieben ist, dass kaum noch Bedeutung zu erschließen sei, habe in der zweiten die Art und Weise des Umgangs mit Leitmotivverfahren semantische Qualität. »What I have really been writing about is the way certain kinds of (by definition, nonmusical) meaning are produced in Bely's work, and since for the most part he succeeds in avoiding direct authorial comment in the *Second Symphony*, the key to its symbolic significance beyond the empirical plane is likely to be found in the author's handling of the work's leitmotif or image system.« (S. 51) In welchem Maße die Sinnkonstitution von Belyjs *Zweiter Symphonie* gerade in einem solchen Gestus begründet liegt, in einer Bewegung, die der Text initiiert, und in welchem Maße hierin die eigentliche Inspiration seitens der Musik liegt, versuche ich im Folgenden zu zeigen.

und Neugestaltung der Wirklichkeit allein zu verweisen vermag. In diesem Punkt treffen sich poetische und eschatologisch-apokalyptische Denkfigur, abgewonnen der non-referentiellen, a-mimetischen Kunst der Musik.

3. Der Topos der Musik als Ausdruck des Unsagbaren in Belyjs Überlegungen zu den *Formen der Künste* (*Formy iskusstva*)

Was Belyj aus dem musikästhetischen Diskurs – oder eher: aus dem Nachdenken über ›das Musikalische‹ – übernimmt, steht in Zusammenhang mit dem seit der Romantik virulenten Unsagbarkeitstopos, mit der Vorstellung also, die Musik – und dabei ist immer die reine Instrumentalmusik gemeint – könne etwas ausdrücken, was mit den Mitteln der Sprache nicht zu sagen ist. Sie kann dies – und das ist das Paradox, auf dem all diese Vorstellungen aufbauen – gerade, weil sie non-referentiell ist. Unterschiedlich allerdings sind die Füllungen dieses Grundgedankens, wenn es um die Frage geht, *auf welche Weise* Musik das kann. Für Schopenhauer, den Belyj in seinem Aufsatz *Formy iskusstva* recht ausgiebig erwähnt und auf dessen Argumentation für ein Primat der Musik in der Hierarchie der Künste Belyj die seine dort – zumindest auf den ersten Blick – aufbaut, war die Musik unmittelbarer Ausdruck des Willens und stellte deshalb die höchste der Kunstarten dar. Belyj skizziert in seinem Aufsatz in teilweiser Übernahme von Begrifflichkeiten und Denkfiguren Schopenhauers eine aufsteigende Linie von der dreidimensionalen Architektur und Bildhauerei über die zweidimensionale Malerei bis hin zur allein in der vierten Dimension der Zeit verlaufenden Musik mit der Poesie (die in dem Aufsatz durchgängig als Oberbegriff für Literatur steht) als vorletztem Verbindungsglied zwischen der noch auf den Raum bezogenen Malerei und der in der Zeit sich entfaltenden Musik. Die Abnahme der Dimensionen wird dabei als zunehmende Befreiung von und Überwindung einer Gebundenheit an die Wirklichkeit verstanden.³¹

31 Vgl. Belyj: *Formy iskusstva*, v.a. S. 95–100. »И действительно, возможность изображения смены представлений – существенная черта поэзии. Представление невозможно без пространства. Смена представлений предполагает время. Поэзия, изображая и представления, и смену их, является узловой формой искусства, связующей время с пространством. Причинность, по Шопенгауэру, – узел между временем и пространством. Причинность играет большое значение в поэзии. В этом смысле предметом изображения поэзии является уже не та или иная черта действительности, а вся действительность.« (ebd., S. 98 – »Und tatsächlich ist die Möglichkeit der Abbildung des Wechsels von Vorstellungen ein Wesenszug der Poesie. Eine Vorstellung ist unmöglich ohne Raum. Der Wechsel von Vorstellungen setzt Zeit voraus. Die Poesie, indem sie sowohl Vorstellungen wie ihren Wechsel

Dennoch bleibt Kunst für Belyj grundsätzlich auf die Wirklichkeit bezogen: »Kunst stützt sich auf die Wirklichkeit. Nachbildung der Wirklichkeit ist entweder ihr Ziel oder ihr Ausgangspunkt«,³² beginnt er seinen Aufsatz. Da es aber unmöglich ist, die Wirklichkeit in all ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit und außerdem in dem beständigen Wandel der Vorstellungen, in denen sie uns erscheint, wiederzugeben, geht »mit der Übersetzung der Wirklichkeit in die Sprache der Kunst [...] eine gewisse Überarbeitung einher. Diese Überarbeitung, die ihrem inneren Sinn nach Synthese ist, führt zur Analyse der umgebenden Wirklichkeit.«³³ Hier setzt Belyj zunächst den grundlegenden Unterschied zwischen den räumlichen Künsten der Architektur, Bildhauerei und Malerei auf der einen Seite, die einzelne Objekte in ihrer Dreidimensionalität bzw. im Fall der Malerei größere Ansichten in der Fläche, immer jedoch als Momentaufnahme wiederzugeben vermögen, und den Künsten der Poesie und der Musik, die sich demgegenüber auf den Wandel der Vorstellungen in der Zeit konzentrieren. Kunst ist in ihrer Nachbildung der Wirklichkeit dieser gegenüber also immer defizitär und kann sich entweder auf einen Ausschnitt des Raums konzentrieren oder auf den Wandel in der Zeit. Hier ist die Musik dann die höchste zu erreichende Kunstform: Anders als die Poesie, die den Wandel von Vorstellungen von der Wirklichkeit basierend auf den Prinzipien der Kausalität oder Motivation darstellt, ist die Musik allein Wandel – völlig losgelöst von solchen auf die Wirklichkeit bezogenen und ihr entnommenen Prinzipien. Während die Poesie in ihrer Bewegung in der Zeit noch bedingt, begrenzt und verursacht bleibe, sei die Musik die Kunst der »unursächlichen, unbedingten Bewegung«.³⁴

Hervorheben möchte ich an dieser Bestimmung vor allem den Gedanken der Bewegung, den Belyj bei dem Musikästhetiker Hanslick finden bzw. bestätigt finden konnte. Damit folge ich einer Spur, auf die Dmitrij Tschizewskij bereits 1971 in seiner Einleitung zur Re-Edition von Belyjs vier

darstellt, ist eine Knotenform der Kunst, die Raum und Zeit verbindet. Die Kausalität ist laut Schopenhauer der Knoten zwischen Zeit und Raum. Die Kausalität spielt in der Poesie eine große Rolle. In diesem Sinne ist Gegenstand der Darstellung der Poesie nicht mehr dieser oder jener Zug der Wirklichkeit, sondern die gesamte Wirklichkeit.»

32 »Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 90)

33 »Перевод действительности на язык искусства [...] сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности.«, ebd.

34 »Если музыка – искусство беспричинного, безусловного движения то в поэзии это движение обусловленно, ограничено, причинно.« (ebd., S. 91 – »Wenn die Musik die Kunst der unursächlichen, unbedingten Bewegung ist, dann ist in der Poesie diese Bewegung bedingt, begrenzt, ursächlich.«)

Symphonien verwiesen hatte. Tschizewskij ging sogar so weit zu behaupten, dass es trotz der deutlichen Bezüge des Aufsatzes auf Schopenhauer weniger klar sei, ob dem eine direkte Lektüre Belyjs zugrunde lag, wohingegen Belyj die Lektüre Hanslicks in seiner Autobiographie *Na rubeže dvuch stoletij* [1930] explizit erwähnt.³⁵ Hinzu kommt, dass Belyj in *Formy iskusstva* auf Hanslick nicht nur verweist, sondern sogar in Übersetzung aus dessen einschlägiger Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) zitiert (allerdings ohne den Titel zu nennen).

Auch Hanslicks Position ist innerhalb der bereits angesprochenen Diskussionen um den eigentlich paradoxen Topos von der referenzlosen Kunst der Instrumentalmusik als Tonsprache zu verorten. Allerdings wendet Hanslick sich vehement gegen die Vorstellung, Musik drücke Gefühle aus – und damit einen außerhalb ihrer selbst liegenden und durch die Sprache nicht artikulierbaren Inhalt, womit sie der Sprache in ihrer Eigenschaft als Vermittlungsmedium analog, aber auf einen durch die Sprache nicht fassbaren Gegenstandsbereich bezogen wäre. Vielmehr lautet die Hauptthese seiner Abhandlung: »Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen.«³⁶ Belyj referiert: »Wenn man fragt, was ... mit dem Material der Töne auszudrücken ist, so ist zu antworten: *musikalische Ideen*«, sagt Hanslick.«³⁷ Während Belyj dieses Zitat also recht wörtlich übersetzt, verfährt er bei dem folgenden Kerngedanken aus Hanslicks Argumentation wesentlich freier:

Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzungen eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.³⁸

Hier ist es insbesondere der Gedanke der Bewegtheit, den Belyj von Hanslick übernimmt, wenn er sie zum Wesensmerkmal der Musik erklärt: »[...] jede Kunstform hat als Ausgangspunkt die Wirklichkeit und als Endpunkt – die Musik als reine Bewegung.«³⁹

35 »Замечательно: когда потом я читал трактат Ганслика ›О прекрасном в музыке‹, то я нашел в нем ощущения детства отвлеченно оформленными.« (Belyj: *Na rubeže*, S. 215) Tschizewskij (*Andrej Belyjs ›Symphonien‹*, S. XI) verweist auf die Originalausgabe von 1930 (Moskva, Leningrad: Zemlja i Fabrika), dort S. 209.

36 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 32.

37 »Если спросят, что выражать... материалом звуков, надо ответить: *музыкальные идеи*, – говорит Ганслик.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 100)

38 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 34f.

39 »[...] всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку, как чистое движение.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 93)

Carl Dahlhaus hat in seinen Studien zur klassischen und romantischen Musikästhetik⁴⁰ plausibel gemacht, warum ein solches Formverständnis, das schließlich auf alle Künste bezogen wurde, zunächst gerade in Bezug auf die sogenannte – und im theoretischen Diskurs dann einzuholende – absolute Musik entwickelt wurde:

Die Formästhetik, die eine musikalische oder dichterische Form als Wesensform, als einen im Material sich ausprägenden geistigen Prozeß begriff, statt sie als bloße Erscheinungsform eines Inhalts abzutun, ist am frühesten und nachdrücklichsten in der Theorie der Instrumentalmusik formuliert worden, weil die absolute Musik einzig als Form überhaupt ihr Dasein ästhetisch zu rechtfertigen vermochte. Die gegenstands- und funktionslose und als bloße »Sprache der Empfindungen« nur partiell faßliche Instrumentalmusik brauchte, um nicht als angenehmes, aber leeres Geräusch zu erscheinen, eine legitimierende Doktrin, die vom Gedanken der Wesensform, der »Energie«, des »sich von innen heraus gestaltenden Geistes« (Hanslick, S. 34) ausging.⁴¹

Mit diesem Formverständnis im Hintergrund nun lässt sich das metapoetische Vorwort, das Belyj seiner *Symphonie* vorangestellt hat, leichter und adäquater verstehen: Die symbolistische dritte Sinnebene, von der er dort spricht, ginge dann erst aus der Überbietung sowohl der »musikalischen« Ebene – also jenes nicht-referentiellen Verweissystems, das der Text etabliert – als auch der »satirischen« – also der parodierenden In-Frage-Stellung beinahe aller dargestellten Positionen, insbesondere der überzogen mystizistischen – hervor; und zwar in einer Bewegung, die beide miteinander in Verbindung bringt, ohne sie zu einem endgültigen Sinn vereinigen zu können. Die Apokalypse, vor allem als heilsgeschichtliche Erlösung, auf die der Text zuläuft und hofft, lässt sich nicht darstellen, ohne sie ins Lächerliche herabzuziehen und damit zu genau der heillosen Banalität, die doch gerade überwunden werden soll. In diesem Sinne ist der Text, wie L.V. Pavlova gezeigt hat, eine »parodia sacra«, die die falschen Heiligen verlacht, um so indirekt auf das nicht darstellbare Heilige zu verweisen.⁴² Nur wenn er selbst sich in beständiger Bewegung hält, kann er mit seinen genuin ästhetischen Mitteln jene theurgische Bewegung initiieren, auf die er zielt. Auch deshalb bedarf er der »Mitarbeit«, des Weiter-Schaffens – und nicht nur des passiven Nachvollzugs – durch den Rezipienten.

40 Vgl. v.a. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* und *Klassische und romantische Musikästhetik*.

41 Dahlhaus: *Idee der absoluten Musik*, S. 150; zitiert ist Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*.

42 Pavlova geht detailliert dem parodistischen Gestus des Textes nach und setzt die derart dargestellten Figuren zu ihren realen Vorbildern in Beziehung: »images of the author's teachers (Nitsche [sic!], Vl. Soloviev, Dostoevsky) and friends (S. Soloviev, A. Petrovsky)« (L.V. Pavlova: *Parodia sacra*, S. 28). Ähnlich hatte auch Chmel'nickaja (*Literaturnoe roždenie*, v.a. S. 120) auf die Ambivalenz von Belyjs Selbstverständnis als Dichter hingewiesen: Der Poet ist Prophet und Verrückter in der Tradition der Narren in Christo zugleich.

Die an Hanslick anschließende Auffassung von Musik als Bewegung, die Belyj in seinem kunsttheoretischen Essay darlegt, erweist sich insofern als prägend auch für die Poetik seiner Prosasymphonie: Durch die leitmotivischen Verknüpfungsverfahren wird einerseits ein dichtes Netz von Verweisen gewebt, andererseits werden übertriebene Formen von Mystizismus und Apokalyptik parodiert, ohne doch ihren Grundimpuls einer angespannten Erwartungshaltung zu desavouieren. Der Text ist insofern weder leeres Formspiel noch Verkündung einer heilsgeschichtlichen Wahrheit, sondern initiiert eine nicht still zu stellende Sinn-Bewegung.

4. Dynamisches Kunstverständnis

Belyjs Titelwahl zeugt davon, wie die Bezugnahme der Wortkunst auf die Tonkunst, die in der Romantik einen ersten Höhepunkt erfahren hatte, für den Symbolismus eine erneute Virulenz entfaltet, insbesondere der Topos von der Musik als Ausdruck des Unsagbaren. Allerdings wäre dieser von E.T.A. Hoffmann (vor allem in seiner Beethoven-Rezension)⁴³ besonders prägnant geäußerte Gedanke missverstanden, wenn man ihn dahingehend deutete, dass die Musik, anders eben als die Wortkunst, das Unsagbare mit ihren Mitteln direkt sagen könne. Sie kann lediglich bzw. vielmehr – und zwar durch ihr komplexes Wechselspiel – auf es verweisen. Was nicht nur Hoffmann, sondern auch andere der Musik verfallene Romantiker in ihrer Beschäftigung mit dieser zu gewinnen wussten, ist ein Gespür für die semantische Qualität der Form, für Sinnbezüge, die jenseits einer explizit ausgesprochenen Bedeutung durch Äquivalenzen – durchaus im Jakobson'schen Sinne als Parallelen und Oppositionen – entstehen und als ein unabschließbares Wechselspiel in Gang gesetzt werden.

Wie dann – quasi in einem weiteren Schritt und auf einer höheren Ebene – die Tatsache, dass Wortkunst mit bedeutungshaltigem Material operiert, doch wieder Gewicht erhält, hat Winfried Eckel in seiner Arbeit zur Bezugnahme der Literatur der Moderne auf die Musik vor allem am Beispiel des französischen Symbolisten Mallarmé gezeigt, aus dessen Schriften zur Musik sich folgendes Verständnis herauslesen lässt:

43 »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« So Hoffmann im Vorspann zu seiner Rezension von Beethovens 5. Symphonie (*Sinfonie pour [...] No. 5*, S. 532) – eine Passage, die er später auch in die Reflexion zu *Beethovens Instrumentalmusik* (S. 52) übernahm, die er in die *Fantasiestücke in Callots Manier* integrierte.

Das, was die Musik vermag, vermag die Literatur [...] auch, und sie kann es sogar besser. Denn ihre Figurationen sind immer schon Figurationen von sinnhaftem Material. Bedürfen Tonfigurationen einer von außen kommenden Auslegung, vermögen Wortfigurationen sich in gewissem Maße selbst auszulegen.⁴⁴

Mallarmé stiftete ein Bezugsnetz zwischen den Wörtern, aus dem das Gemeinte, aber nicht direkt Gesagte sich in einem durch die Bezüge gelenkten Schaffensakt des Lesers nach und nach erschließen lasse.⁴⁵ Wichtig ist dabei der dynamische Literaturbegriff, der sich am Vollzug der Sinnbewegung und nicht an einem festgefügteten Ergebnis orientiert. Eckels Hauptthese zufolge lässt sich die Verbindung zwischen den beiden Künsten Literatur und Musik nämlich an der Transformation des der Rhetorik entstammenden Begriffs der (ausschmückenden) Figur in den ästhetisierten der Figuration verdeutlichen.⁴⁶ Dies kann er historisch überzeugend zeigen, weil auch die Herausbildung der Hanslick'schen Formästhetik eine Reaktion darauf war, dass die noch von der Rhetorik geprägte Affektenlehre, die musikalischen Figuren den Ausdruck bestimmter Affekte zugeschrieben hatte, obsolet geworden war. In der Musik und in der Literatur vollzieht sich »verstärkt seit der Romantik« eine Dynamisierung, die Eckel exemplarisch an Texten E.T.A. Hoffmanns, Novalis' und schließlich Mallarmés verfolgt:

Wie ähnlich bereits für Novalis bedeutet Lesen für Mallarmé nicht einfach nur den Nachvollzug einer vorgegebenen Figur, sondern den Prozess einer Figuration im Sinne einer prinzipiell unabschließbaren *Figurbildung*, an der der Leser aktiv beteiligt ist und die zu durchaus unterschiedlichen und niemals endgültigen Figuren führen kann.⁴⁷

Ein solcherart dynamisches Verständnis vom Sinnbildungsprozess, den der literarische Text anstößt, ließe sich nun mit jener »symbolistischen« Sinnschicht in Verbindung bringen, die Belyj im Vorwort zu seiner Symphonie proklamiert. Zwar setzt Belyj in seinem Aufsatz die Musik in der Hierarchie der Künste als allein in der Zeit sich vollziehende Kunst an die höchste Stelle. Die Literatur bzw. in seiner Diktion die Poesie aber hat als Bindeglied zwischen den räumlichen Künsten und der zeitlichen Kunst⁴⁸

44 Eckel: *Ut musica poesis*, S. 304f.

45 Vgl. ebd., S. 266f. Eckel stellt diesen Zugang Mallarmés in typologischer Hinsicht dem Verlaines gegenüber, für den die Nicht-Referentialität der Musik Anlass für ein assoziatives Anspielen mittels euphonischer Figuren auf ein mit Worten nicht Sagbares sei. Zwar bringt auch Belyj in *Formy iskusstva* das geradezu obligatorische Verlaine-Zitat »De la musique avant toute chose/ De la musique avant et toujours...«; doch weist Belyjs Zugang eher Ähnlichkeiten mit dem Mallarmés auf.

46 Vgl. Eckel: *Ut musica poesis*, S. 411f.

47 Ebd., S. 412f.

48 »Итак, поэзия – узловая форма, связующая время с пространством.« (Belyj: *Formy iskusstva*, S. 91 – »Somit ist die Poesie die Zeit und Raum miteinander verbindende Form.«)

eine mindestens ebenso wichtige Stelle inne. Sie kann und soll nämlich zwischen beiden Dimensionen vermitteln. Übersetzt in Belyjs apokalyptisches Denken heißt das, dass sie vermitteln kann zwischen dieser heillosen Welt, die ihren Ausdruck in der chaotischen Verteilung der Gegenstände im Raum findet (dies bildet v.a. der erste Teil der Symphonie ab und zeigt doch zugleich durch die Parallel- und Wiederholungskonstruktionen bereits eine auf Erlösung weisende Perspektive von Bezugsmöglichkeiten) – und der Ewigkeit: einer Überwindung nicht nur der irdischen Dimension des Raums, sondern auch der Zeit (diese Perspektive wird zwar in den apokalyptischen Visionen mehrfach realisiert, muss aber auch immer wieder zurückgenommen werden, weil sie in dieser Welt nicht darstell- und realisierbar ist). Nüchterner gefasst, kommt die non-referentielle Kunst der Musik, die sich durch Bewegtheit in der Zeit auszeichnet, der erstrebten ewigen Wiederkehr bzw. Wiederkehr des Ewigen⁴⁹ zwar am nächsten, die Umsetzung dieses Prinzips in der (immer auch) referentiellen Kunst der Literatur aber erst ermöglicht es, diese Perspektive überhaupt zu benennen – wenn auch nur ex negativo im Modus der Parodie.

Literaturverzeichnis

- Belyj, Andrej: *Masterstvo Gogol'ja* [1934]. Hg. u. Einl. Dmitrij Tschizewskij. Nachdr. d. Ausg. Moskau 1934 (= Slavische Propyläen, Bd. 59). München: Fink 1969.
- Belyj, Andrej: *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* [1902]. In: ders.: *Simfonii*. Hg. u. Einl. Aleksandr V. Lavrov. Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1991, S. 89–193.
- Belyj, Andrej: *Formy iskusstva* [1902]. In: ders.: *Simvolizm kak miroponimanie*. Moskva: Respublika 1994, S. 90–105.
- Belyj, Andrej: *Na rubeže dvuch stoletij* [1930]. Hg. Aleksandr V. Lavrov. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1989.
- Belyj, Andrej: *Die Zweite Symphonie, die Dramatische*. Aus d. Russ. v. Thomas Menzel. Ostfildern: Edition Tertium 1995, S. 21–178.
- Chmel'nickaja, Tamara: *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*. In: Andrej Belyj. *Problemy tvorčestva. Stat'i, vospominanija, publikacii*. Hgg. St. Lesnevskij, Al. Michajlov. Moskva: Sovetskij pisatel' 1988, S. 103–130.
- Cioran, Samuel D.: *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague, Paris: Mouton 1973.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik* [1978]. In: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Hg. Hermann Danuser. Bd. 4 (19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien). Laaber: Laaber 2002, S. 9–126.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik* [1988]. In: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Hg. Hermann Danuser. Bd. 5 (= 19. Jahrhundert II. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien). Laaber: Laaber 2003, S. 393–850.

49 Vgl. dazu Hansen-Löve: *Apokalyptik und Adventismus*, S. 260.

- Hamm, Heinz: *Symbol*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karl-Heinz Barck. Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 805–839.
- Hansen-Löve, Aage: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1978.
- Hansen-Löve, Aage: *Der russische Symbolismus*. Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1989.
- Hansen-Löve, Aage: *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende*. In: *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Hg. Rainer Grübel. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1993, S. 231–325.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Nachdruck der Erstausgabe von 1854. Darmstadt: WBG 1981.
- Hoffmann, E.T.A.: *Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, œuvre 67, No. 5 des Sinfonies* [1810]. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1 (= *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794–1813*). Hg. G. Allroggen u.a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 532–552.
- Hoffmann, E.T.A.: *Beethovens Instrumentalmusik* [1814]. In: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1 (= *Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814*). Hg. H. Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 52–61.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hgg. Elmar Hohenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121.
- Keys, Roger: *Bely's Symphonies*. In: *Andrej Bely. Spirit of Symbolism*. Hg. John E. Malmstad. Ithaca, London: Cornell University Press 1987, S. 19–59.
- Lavrov, Aleksandr: *U istokov tvorčestva Andreja Belogo* (»Simfonii«). In: Andrej Belyj: *Simfonii*. Hg. u. Einl. Aleksandr Lavrov. Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1991, S. 5–34.
- Pavlova, L.V.: *Parodia sacra: »Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)« A. Belogo*. »Rossijskaja Akademija nauk, Izvestija Akademii nauk, Serija literatury i jazyka« 57 (1998) 1, S. 28–35.
- Schlegel, Friedrich von: *Athenäums-Fragmente* [1797/98]. In: *Charakteristiken und Kritiken*, 1: 1796–1801. Hg. Hans Eichner (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, 1. Abt.), München: Schöningh 1967, S. 162–283.
- Szilárd, Lena [Silard, Elena]: *O strukture vtoroj simfonii A. Belogo*. »Studia slavica hungarica« XIII (1967), S. 311–322.
- Tschižewskij, Dmitrij: *Andrej Belyjs »Symphonien«*. In: Andrej Belyj: *Četyre simfonii (Die vier Symphonien)*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschižewskij (= *Slavische Propyläen*, Bd. 39). München: Fink 1971, S. VII–XXV.
- Weststijn, Willem G.: *Andrej Belyj's Dramatic Symphony*. »AvantGarde, Interdisciplinary and International Review« 5/6 (1990), S. 163–179.